

A Imaginação em Chamas: *A Tarde de uma Vaca*, de William Faulkner

Sueli Cavendish

Resumo:

A partir do conto “Tarde de uma vaca”, uma paródia de “L’après midi d’un Faune”, de Mallarmé, escrito por William Faulkner quando terminava Absalão, Absalão!, os processos formativos do jovem escritor são examinados. A análise se desenvolve no sentido de expor o mimetismo e as emulações de Faulkner, seus envolvimento, enfim, com os simbolistas franceses, com os românticos e com os poetas Modernos, enquanto o autor, através de sua lírica, procurava uma voz própria.”

Abstract:

Having as a point of departure the story Afternoon of a Cow, a parody of Mallarmé’s “L’après midi d’un Faune”, written by William Faulkner while he was finishing Absalom, Absalom!, the formative processes of the young writer are examined. The analysis develops towards the exposition of Faulkner’s mimetic and emulative involvements with French symbolists, the Romantics and the Moderns, while the author, through his lyrics, was in pursuit of his own voice.

Résumé:

On examinera les processus formateurs du jeune écrivain à partir du conte “L’après-midi d’un faune”, une parodie du poème homonyme de Mallarmé, qui a été écrit par William Faulkner, quand il venait d’achever “Absalom, Absalom!”. L’analyse avance de manière à mettre en évidence le mimetisme et les émulations de Faulkner, bref, ses liens avec les symbolistes français, les romantiques et les poètes modernes, pendant que l’auteur, à travers sa lyrique, cherchait sa propre voix.

“A Tarde de Uma Vaca” é uma história marcada pela excepcionalidade. Caracterizada por forçar os limites do bizarro e do grotesco, ocupa um ‘entre-lugar’ — ou, talvez dito mais precisamente, um ‘extralugar’ — no cânone faulkneriano. Inscreve-se na tradição da farsa, exercício de estilo que dá lugar a múltiplos jogos de intertextualidade: o autor se inspira na tradição pastoral, nos grandes discursos homéricos, no conto fantástico, na fábula e na farsa. O nome da vaca em questão, Beulah, é remanescente de uma terra idílica que figura em Bunyan, em Milton e nos românticos ingleses.

O próprio autor reconhece que não esperava ver o conto publicado, que o escrevera numa tarde de terrível ressaca e que o considerava irreverente e grosseiro. Com tudo isso, uma certa noite leu a história em voz alta para alguns

hóspedes, entre eles o escritor francês Maurice Coindreau, que à época traduzia *O Som e a Fúria*, distraíndo o seu auditório ao preço de uma auto desmistificação.

— “Esta é uma história muito original” — anunciou Faulkner ao dar início à leitura. — “Foi escrita por um jovem de talento. Eu sou o herói e considero-a muito engraçada”.

Coindreau ouviu atentamente. Havia silêncio quando Faulkner terminou.

— “Vocês não acharam a história engraçada?” Perguntou o escritor.

— “Não particularmente” -- respondeu o tradutor

— “É demasiado enigmática” — respondeu alguém mais. Faulkner prosseguiu em seu jogo, elogiando Ernest V. Trueblood, o autor fictício, mas concluindo:

— “Uma vez que vocês não acham o autor engraçado eu terei de dispensar os seus serviços no futuro”.¹

Quando, porém, na manhã seguinte Coindreau já fechava a sua mala para partir, Faulkner entregou-lhe uma primeira edição de *Absalão, Absalão!* — que acabava de publicar — e uma cópia em carbono de “*A Tarde de uma Vaca*”, com a dedicatória “a souvenir de ce brave Trueblood”. Para um artista que usou a justaposição como um dos seus mais importantes gestos formais, a entrega dos textos emparelhados demanda, no mínimo, interpretação.

A excepcionalidade do conto não se deve ao seu caráter farsesco ou parodístico, uma vez que William Faulkner sempre exercitou tais recursos furiosamente. Também não se deve à temática pastoral, nem à escatologia com que a ornamenta, na verdade tão comum aos romances do ciclo de Yoknapatawpha que o condado teria merecido a qualificação, patenteada pelo famoso crítico Cleanth Brooks, de “*Arcádia Selvagem*”. “*A Tarde de uma Vaca*” será incorporado posteriormente em *The Hamlet* — O Vilarejo — em que o idiota Ike Snopes protagoniza uma paixão por uma vaca que nada fica a dever, em arroubos e vicissitudes, à de um cavalheiro a serviço de sua dama. Para curar Ike Snopes do seu lascivo desejo pela vaca o reverendo protestante da localidade sugere que o animal seja abatido, cozido e servido a Ike como alimento. Assim o fragmento que não pertence a nenhum sistema se incorpora a um sistema que lhe

¹ Blotner (1991).

é posterior, uma espécie de Witz pelo qual o autor nos descerra uma pequena nesga na cortina espessa que cerca a obscuridade de sua obra.

“*A Tarde de Uma Vaca*” é um pastiche do autor por ele mesmo, a única autoperódia que cometeu na maturidade. A sua singularidade se deve, em parte, ao fato de que ele, Faulkner, se oferece como protagonista e personagem. A cargo de um narrador homodiegético, a narrativa incorpora todos os cacoetes de estilo que fazem o inferno e a delícia dos seus leitores: períodos infindáveis, sintaxe contorcida, proliferação de paradoxos, enjambement de advérbios e adjetivos, e uma narrativa que nunca avança. Além de narrador, Ernest V. Trueblood é secretário de Faulkner. Subserviente e puritano, substitui as freqüentes imprecações do escritor por travessões e se encarrega de mantê-lo — a Faulkner — sob foco, tudo fazendo por envolvê-lo numa aura de ‘santo’. A chave sob a qual se torna hilário o conto apenas se entrevê quando, através da afinidade entre “*Afternoon of a Cow*” e “*Afternoon of a Faun*” descobrimos que o que o artista tem em mira é o poema *L’Après-midi dun Faune*. O outro “santo” que Faulkner quer arrastar junto consigo na aventura da autoperódia é nada menos que Stéphane Mallarmé.

Para compreender a farsa, não apenas a do conto mas aquela montada para os seus visitantes, é preciso retornar aos seus anos de formação, aos dez anos durante os quais exercitou a sua lírica, desde 1919, quando publicava poemas nos semanários de letras do Mississipi, até 1929, quando publica o seu primeiro grande romance, *O Som e a Fúria*. Recorramos a uma apreciação de Marcelo Cohen, que enfatiza as razões do caráter distintivo da obra de Faulkner no contexto da literatura americana:

Faulkner se ocupa do romance em um momento em que o mundo das idéias, dos intelectuais, já havia tomado consciência de que o real é algo muito mais problemático, inapreensível e disperso do que crê o positivismo. Por outro lado Faulkner — e isto é que o torna um autor crucial para alguém que se inicia na escrita — à diferença de seus conterrâneos, se nutre de fontes poéticas que já não são as referências da poesia inglesa romântica — como no caso de Scott Fitzgerald — mas dos simbolistas mais radicais, como Mallarmé. A partir daí, Faulkner incorpora a idéia de que também no romance a palavra pode ser sugestiva e dirigida às evanescências mais

que à referencialidade. Isso que se chama a 'poesia', a 'lírica' de Faulkner creio que não é outra coisa que a vontade de ser impreciso.²

Entre abril e junho de 1919, com apenas 22 anos, de volta a Oxford após o período em que servira na RAF canadense, Faulkner escrevera todo um ciclo de éclogas pastorais articuladas por observações sobre as estações do ano e permeadas de meditações sobre a juventude, a beleza, o amor e a natureza. A voz é a de um fauno de mármore, descontente com a sua sina. As fontes variadas e complexas: Píndaro, Aristófanes, Heródoto, Virgílio, Ovídio, Teócrito e Apuleu que utilizaram Pã como persona do poeta, assim como o fizeram estetas vitorianos.³ Os versos ecoam Swinburne e Housman, Keats e Yeats, assim como inumeráveis imagens tomadas de Tennyson e mesmo de Eliot, em "The Love Song of J. Alfred Prufrock". É uma época de leitura voraz para Faulkner, consumindo tudo o que lhe era trazido por seu amigo Phil Stone, que mais tarde se auto qualificaria, nessa relação com o escritor, não como um mentor, mas como aquele que 'trazia água para o elefante'. Além da melancolia que se nutria da perda do primeiro amor, Estelle Oldham, com quem só muito mais tarde viria a se casar, outros processos mais complexos moviam a lírica faulkneriana, como aponta um crítico: "um exercício cuidadosamente arquitetado em poesia pastoral, implicando ironicamente a rejeição da écloga pastoral pela modernidade. O fauno teria a capacidade irônica de discernir sua incapacidade, embora incapaz de qualquer atitude, criatura torturada de Pã, fechado em si mesmo como Prufrock."⁴

O veio romântico dos escritos desses anos coexistia, justapondo-se, com o veio ferozmente crítico, farsesco e satírico. Em agosto de 1919, ajudado por Phil Stone, ele enviou para o *The New Republican* um poema de sua própria lavra, com o título de *L'Après-Midi d'un Faune*, escrito por Mallarmé quarenta anos antes. Faulkner escrevera o poema em várias versões, mas a versão final começa com os versos:

² Cohen (1993)

³ Blotner (1991:cap. 8)

⁴ Lewis, P. Simpson. *Apud* Blotner (1991:79).

I follow through the singing trees
 Her streaming clouded hair and face
And lascivious dreaming knees

The New Republican publica o poema, cujo conteúdo reverbera muito mais os versos de um inglês chamado Robert Nichols que o próprio Mallarmé, pagando a Faulkner a quantia não desprezível, em 1919, de quinze dólares. Faulkner e Phil Stone, satisfeitos com o sucesso da farsa, enviam vários outros poemas para o The New Republic, entre eles *Kubla Khan*, de Coleridge. O jornal rejeita-os a todos, retornando a Faulkner a seguinte nota: “Gostamos do seu poema, Senhor Coleridge, mas não cremos que leve a lugar nenhum”.⁵ Nessa época o autor já havia acrescentado um “u” ao seu ‘Falkner’ original, assim como ‘Hathorne’ acrescentou um ‘w’ e ‘Melvill’ um ‘e’ final para tornar o nome mais aristocrático.

Em outubro daquele mesmo ano, Faulkner publica novamente no *The Mississippian*, semanário da Universidade de Mississipi, o *L’Après-Midi d’un Faune*. Valendo-se, de um lado, do isolamento da pequenina Oxford em que morava, levado de outro, pelos imperativos da sua própria irreverência, Faulkner, à época, fazia do roubo e da apropriação indébita os seus métodos de aprendizado.

O conto virá revelar, assim, uma antecâmara secreta — ao menos para o leitor brasileiro — no cânone faulkneriano, os vestígios dos esforços do escritor como poeta, as faces, picarescas e complexas, dos seus processos, a lira dos seus verdes anos. Os poetas simbolistas franceses estarão freqüentemente em sua mira como alvo de imitação — entre 1919 e 1920 ele publica quatro traduções de Paul Verlaine — mas nem sempre o reconhecimento das fontes preside as publicações. Em 1919 ele publicou *Sapphics*, de Swinburne, em seu próprio nome, fraude descoberta por um colega de Oxford. Ao seu primeiro livro de poemas deu o título de *O Fauno de Mármore*, último romance de Nathaniel Hawthorne, que por sinal lida com questões referentes à cópia e ao original. Mas quando indagado sobre por que o fizera responde que nunca ouviu falar de Hawthorne. O livro *Vision in Spring*, edição manuscrita de 1921, bem poderia portar o subtítulo de

⁵ Blotner (1991:72).

“Homenagem a T. S. Eliot”, diz seu biógrafo Joseph Blotner, pois tantas alusões e paráfrases melhor caberiam no qualificativo de ‘cópia’. O poema é crucial porque se enlaça — assim como “A Tarde de uma Vaca” se enlaça a “L’Après-Midi d’un Faune” — a “*The Love Song of J. Alfred Prufrock*”, de Eliot. Faulkner se une imaginariamente a Eliot como objeto de paródia. Através dos seus respectivos poemas, afirma a crítica Judith Sensibar transcendem ambos e superam a máscara *pierrotique* do “sonhador subjetivo passivo”, e a máscara do fauno, igualmente passiva.⁶

Toda essa emulação, enroscamentos e enlaces, sobretudo com os franceses, lhe renderão alguns reveses na comunidade de que faz parte. É apelidado de *Count no Count* (Conde faz de Conta) pelos editores do *The Mississippian*, ou de *Cane the Looney* (O Louco de Bengala), por afetar ares de dândi, vestindo-se de forma extravagante e caminhando pela cidade portando uma bengala. É rejeitado como membro de uma fraternidade literária, a Sigma Alpha Epsilon, e quase todas as suas contribuições são alvo de grosseiras paródias. Em 1920 ele publica no *The Mississippian* o poema *Une Ballade des Femmes Perdues*, registrando sua filiação à *Ballade des Dames du Temps Jadis*, de François Villon. Três meses depois é publicada uma paródia da autoria de um tal Lord Greyson — na verdade Paul Rogers, colega de escola — sob o título de *Une Ballade d’une Vache Perdue*, descrevendo Betsy, uma novilha de curvas acentuadas, passeando pelos vales distantes balançando as tranças, completamente despida”. A paródia divertiu muitos leitores, inclusive a Faulkner, que anos mais tarde retornaria ao tema com “A Tarde de Uma Vaca”, podendo-se identificar na mescla dos poemas dos dois franceses, Villon e Mallarmé, a gênese de *The Afternoon of a Cow*. Faulkner nunca deixou que o ridículo das paródias e dos apelidos que choviam sobre ele o afetasse, pois em março e abril de 1920 publica mais uma vez no *The Mississippian* as traduções de *Clair de Lune* e de *A Clymène*, de Paul Verlaine, mantendo os títulos no original. Permanecendo todas essas questões — autoria, apropriação indébita, cópia, original, paródia, pastiche, o que foi mantido em francês, o que foi vertido para o inglês — nebulosas e

⁶ Sensibar (s.d).

indeterminadas, a sugestão de Mallarmé, a de que poesia é o que se perde na tradução, subsiste com valor de verdade.

O fato é que Faulkner escreveu e publicou poesia pelo menos durante 9 anos, entre 1919 e 1928, quando finalmente explodiram as comportas do gênio. Entre 1928 e 1942, um período a que ele mesmo chamou de a *matchless time*, “uma era ímpar”, escreveu uma estupenda sucessão de obras primas, quase uma por ano: *O Som e a Fúria*, *Enquanto Agonizo*, *Santuário*, *Luz de Agosto*, *Absalão, Absalão!*, *Palmeiras Selvagens*, *Desça Moisés*, *O Vilarejo*. Que papel entretanto será reservado pela crítica aos seus anos de formação? Em geral a produção desse período recebe pouca atenção e quando recebe não é relacionada à sua obra posterior. Os estudos dedicados ao Faulkner poeta em geral não procuram em sua lírica as raízes temáticas do romancista; nem o ensaio, a experimentação de técnicas, a afinação de instrumentos, cuja excelência notabilizaria o artista maduro. E quando uma tal relação — entre a poesia e a prosa — é estabelecida, as suas implicações não são exploradas em todas as suas conseqüências.⁷ Há os que, como Cleanth Brooks, acreditam que a poesia de Faulkner deva ser descartada como obra de “um jovem romântico, cuja imaginação se achava inundada de contos galantes, de cavalheiros errantes e de suas adoráveis damas; com cenários nos quais faunos e ninfas dançavam à música das flautas de Pã; e com a busca de uma beleza infinita e um amor etéreo demais para esse mundo.”⁸

Contra essa visão, embora reiterando o seu juízo de valor estético — a poesia de Faulkner não raro “se perde em sentimentalismo juvenil” — Richard Adams vê tanta consistência no projeto estético do escritor que os seus propósitos já estariam manifestos desde que, pela primeira vez, ele “*broke into print*”, apareceu nas folhas, com o poema *L’après midi d’un Faune*. Judith Sensibar vai mais longe ainda nesta mesma direção e por isso ganha, em meio a estas considerações, um significativo espaço. Seu objetivo é determinar os elos entre a poesia de Faulkner e a sua obra como romancista, sobretudo aquela anterior a 1937. Por trás da máscara do poeta Faulkner conduziria exercícios de imaginação

⁷ o que ocorre na apreciação de críticos como Cleanth Brooks, Michael Millgate, Carvel Collins, John T. Irwin, David Minter e Arthur F. Kinney. Cf. Sensibar (s.d.: xvi).

⁸ *Apud* Sensibar (s.d.: xxvi).

‘úteis e intrigantes’, formas embrionárias, larvas mínimas, do que mais tarde alcançaria pleno vôo em sua prosa. Para a crítica são quatro as obras que demarcam a essência estética e psicológica do projeto poético arquitetado por Faulkner: *The Marble Faun* (1919-20) *The Lilacs* (1920), *Vision in Spring* (1921) e uma peça simbolista, *As Marionetes*. Também aqui não é o produto, uma vez que se origina da oficina do aprendiz, e sim o processo, que atrai o interesse, assim como o que pode esse processo revelar sobre o desenvolvimento das “estruturas formais, das preocupações técnicas e temáticas que, em seus romances, darão suporte ao que Helen Vendler chamou de ‘novas formas de consciência’”.⁹ Valeria acrescentar, novas formas de consciência auto-reflexiva, nos modos de apreensão do narciso no espelho.

Do exame dessas obras dois princípios organizadores emergem: o primeiro é relativo ao uso mimético de vozes, ou máscaras. A predominante é a “máscara quintessencial de Pierrô”, a favorita dos simbolistas e primeiros modernos, cujas vacilações entre dois tipos dramáticos e psicológicos — o Arlequim amoral e o Hamlet — explicam tanto a grande atração quanto as severas limitações de seu poder como persona poética. O Fauno de Mármore é um dos *pierrotiques* sob disfarce, assim como em *The Lilacs* o tipo toma a forma de um aviador “em demanda de uma visão *ninfolética*, uma mulher branca, uma visão branca.” O que caracteriza o tipo é ser o ponto de convergência de forças antagônicas que sobre ele incidem, contradições que dilaceram, paralisam.

O segundo princípio organizador diz respeito às estruturas formais de mais amplo escopo, a estrutura serial, que Faulkner sistematicamente experimenta com esses poemas: “a noção do poema-sequência, particularmente como Conrad Aiken desenvolveu e explorou em sua série de sequências sinfônicas escritas entre 1915 e 1921.”¹⁰ Contrária à abordagem de poemas isolados, Sensibar identifica um padrão recorrente nesses escritos: a identidade de Pierrô, diretamente ou sob disfarce, que comparece, quase invariavelmente, como persona e como máscara favorita. O segundo princípio é portanto condição de

⁹ Sensibar (s.d.: xvi).

¹⁰ Sensibar (s.d.: xvii).

alcançar o primeiro. Também pela abordagem dos poemas em sequência ela consegue identificar os poetas que o auxiliam a moldar os vários disfarces de pierrô — Mallarmé, Verlaine, Laforgue via Symons e seus contemporâneos, pouco mais velhos que ele, Faulkner: Conrad Aiken e T. S. Elliot.

Ainda sob o pára-sol desse meticuloso estudo caberia indagar: o que quer esse fauno de mármore, ou o que pretende William Faulkner com ele? De um lado há que considerar a possibilidade de que seja o germe de um tipo que, em *O Som e a Fúria*, seu primeiro grande romance, se desdobrará em mais três: Benjy, o que *tries to say*, tenta dizer, mas que não fala por haver nascido deficiente mental, e ainda Quentin e Jason, os de falas problemáticas. De outro que o que o constitui é o dilema da voz; do dizer ou não dizer, da vitória e do fracasso da articulação; da oscilação, em suma, entre o som e o silêncio como fontes de expressão. Mas a resposta à pergunta acima formulada é encontrada pela crítica num poema de Keats:

The poet and the dreamer are distinct
Diverse, sheer opposite, antipodes.
The one pours out a balm upon the World
The other vexes it.¹¹

Assim, para Sensibar “através do fauno Faulkner busca separar-se do sonhador para que possa tornar-se o poeta. O mesmo conflito servirá de fonte a muitas das tensões em *O Som e a Fúria*, *Luz de Agosto* e *Absalão, Absalão!*.”¹² A hipótese é temerária, não só por uma leitura rombuda, literal de Keats, como por seu evidente esforço no sentido de domesticar o demonismo faulkneriano, fazendo tabula rasa dos fogos de artifício, das armadilhas, dos truques e das epifanias da sua prosa, sobretudo pela permanência, na prosa, da irreabilidade, ou da desrealização, da atmosfera onírica. E quando tantos de seus textos, tenham eles ou não o estatuto formal de ficção, disseminam a idéia de que ele opera por soma, de que arrasta e arrosta cumulativamente a experiência e o sonho, fazendo conviver em luta encarniçada os antípodas — ‘a soma do seu passado, a soma

¹¹ *Apud* Sensibar (s.d.:229).

¹² Sensibar (s.d.:12).

dos seus infortúnios, a soma do que tens', diz o Senhor Compson quando define um homem — e nunca por subtração, renúncia ou resignação, a insinuação de que esta parte do artista, a parte do fauno, teria que ser eliminada, conciliada, subsumida ou submetida soa quase sacrílega. Lembremos os já aqui registrados jogos farsescos de imitação e plágio não disfarçado com os quais cumulava a comunidade de Oxford, assim como não hesitaria em expor aos olhos do mundo a comunidade sulista, com a lavagem da roupa suja nos riachos e arroios do velho Sul — os incestos, a miscigenação, a violência.

Sensibar, todavia, prefere caracterizar Faulkner como um impostor patológico, e as imposturas do escritor de fato vão bem mais além daquelas aqui registradas, como por exemplo a farsa montada em seu retorno ao Mississippi, de que fora ferido numa guerra em que nunca lutou — permaneceu na RAF durante seis meses em treinamento de solo e nunca chegou a voar — com o braço e a perna enfaixados e andando com a ajuda de uma bengala. A impostura faulkneriana se deveria, para esta autora, à história familiar, em que o infante vê o pai, Murry Faulkner, ser destruído pelo avô, J.W.T. Falkner: “um incidente traumático no qual um menino vê seu pai sucumbir à derrota física ou psicológica é freqüentemente um evento catalisador na infância dos impostores patológicos.”¹³ Em sua análise de Dostoievski René Girard chama atenção para o fato de que o complexo de Édipo é um caso particular de rivalidade mimética, tornado sagrado e mítico por um falso radicalismo cujo objetivo principal é esconder o desaparecimento do pai.¹⁴ E de fato Girard vai ao coração do problema que envolvia o escritor. Faulkner mantinha relações inamistosas com o pai, qualificando-o de 'bronco' e sendo apelidado em troca, pelo pai, de snake lips, lábios de serpente. Suprimiu o nome do pai de sua genealogia nos registros de inscrição com que se submeteu à RAF, indicando apenas o nome da mãe e o endereço, mas nesse mesmo registro seu nome aparece com o “u” acrescentado e o seu lugar de nascimento é Finchley, no condado de Middlesex, na Inglaterra; assim como suprimiu o nome do pai da genealogia que figura na contracapa de O

¹³ Sensibar (s.d.:50).

¹⁴ Girard (s.d).

Fauno de Mármore, fazendo menção apenas ao bisavô, que lutara na guerra civil, autor do romance *The White Rose of Memphis*. Com isso não se encerram as encenações fraudulentas de Faulkner, que permaneceriam durante toda a vida. A um editor diria, anos mais tarde, que era pai de muitos filhos, espalhados nos quatro cantos do mundo.

À parte os processos psicológicos, que se mostram débeis na caracterização e na compreensão do gênio, o que se intenta é compreender o caráter do mimetismo praticado por Faulkner, das metamorfoses que pratica com os textos que lhe chegam às mãos, das interferências metamórficas, publicando um poema com o título do poema de Mallarmé, escrevendo uma paródia desse mesmo poema. E mais: traduções de simbolistas franceses que assinava como se fossem suas, a tradução de *Sapphics* de Swinburne em seu nome, a alteração do próprio nome, a criação de uma genealogia para figurar na capa de *O Fauno de Mármore*, em que o pai é omitido, roubando o título do romance de Hawthorne. Tudo isso parece oscilar entre a encenação obsessiva, ostensiva dos duplos, em um certo momento de sua carreira em que, como afirma Sensibar, “os limites entre a fantasia e a realidade se encontravam particularmente nublados”, e a plena consciência artística de que um tal caminho é inelutável, de que a produção e a reprodução de duplos é destino humano, de que a originalidade é um mito, de que a reprodução mimética é a principal ferramenta que o artista encontra já pronta para ser usada, que faz parte do arsenal humano, bastando para isso que se estenda a mão. Uma vez indagado sobre se consciente ou inconscientemente estabelecera um paralelo entre *Enquanto Agonizo* e *The Scarlet Letter*, de Hawthorne, afirmou:

Não, um escritor não tem que traçar paralelos conscientes porque ele rouba e se apropria de tudo o que já escreveu, leu ou viu. Eu me apropriei de tudo que precisava onde quer que encontrasse, sem qualquer compunção e sem nenhum senso de violação da ética ou de ferir alguém porque qualquer escritor sente que quem quer que venha depois dele tem todo o direito de se apropriar de qualquer truque que ele aprendeu ou qualquer enredo que ele tenha usado. É claro que não sabemos de quem Hawthorne tomou de

empréstimo. O que ele provavelmente fez, pois há tão poucos enredos sobre os quais se escrever.¹⁵

Retorne-se porém, ao fauno e ao dilema que lhe é próprio: o da busca da voz poética e da liberdade para expressá-la, busca que termina em fracasso. Talhado em mármore, aprisionado em forma acabada, é testemunha muda de uma tradição que o moldou. Além de Hawthorne, que lhe fornece título, intenção e enredo, a ‘influência’ mais óbvia é a de Keats, desde que fauno e urna são silentes e testemunham cenas pastorais longínquas e idílicas, mas também pela busca, que num poema como *O Endimião* é *por um amor ideal e a habilidade para encontrar um modo de expressá-lo* enquanto no Fauno é pela libertação de uma forma imposta que lhe bloqueia a expressão.¹⁶ Constrangido pelo mármore, o fauno vive num jardim estilizado, *nature methodized*, cujos canteiros são cuidadosamente arranjados, os jacintos plantados em fila, assim como as árvores, os choupos, tudo edificado por mãos humanas, um cenário de formas ideais que embora belo, o entristece. Ainda mais que a sua visão, restringida pelo mármore, não abrange a totalidade da cena. O espelho em que se vê reflete essa ordem, espelho imóvel de águas plácidas num jardim adâmico, simulacro da verdadeira natureza, antigo, imutável e sobretudo estéril. O fauno inveja a Pã, força viva, cuja liberdade lhe permite entoar as canções que ele queria entoar; Pã é o artista, a força que o esculpiu, condenando-o à impotência da obra que não mais se move, e não se movendo, não fala mais. Pã é o ideal em que se projeta o fauno, potência semovente, é discurso, é manifestação e aparição.¹⁷ O conflito é composto de antíteses várias, as quais são ‘atuadas’, ou ‘elaboradas’, pelo autor aprendiz na persona do fauno: entre o sonho e a incapacidade de ser poeta, entre um ‘corpo’ que é obra acabada e uma voz que é de poeta aspirante, “criação artística alcançada e criação artística em luta por expressão”.¹⁸

¹⁵ *Apud* Sensibar (s.d.:229).

¹⁶ Sensibar (s.d.:9) Sensibar chama atenção para o fato de que Faulkner inscreve no seu poema os mesmos meses, abril, maio e junho, em que Keats escrevera as suas famosas Odes em 1819.

¹⁷ Emerson (1996:63).

¹⁸ Sensibar (s.d.:12).

Vejamos então, ainda segundo Sensibar, como o narrador de *O Fauno de Mármore*, de Hawthorne, lida com a questão da cópia versus o original. *O Fauno de Mármore* representa um ideal “que só um artista da Idade de Ouro poderia ter concebido e executado. Em contraste, Donatello, a imagem viva da estátua, é uma versão corrompida, baça, do original”.¹⁹ Eis como um dos personagens de Hawthorne descreve o Fauno de Praxíteles:

Só um escultor de rara imaginação, do mais delicado gosto, do sentimento mais doce, e do mais apurado pendor artístico – numa palavra, um escultor também poeta – poderia ter imaginado um Fauno com esta aparência e conseguiria então aprisionar esta coisa vivaz e brincalhona no mármore. Nem homem nem animal, e ainda assim nenhum monstro, mas um ser no qual as duas espécies se encontram em terreno amigável. A idéia fica mais grosseira à medida que a manuseamos, e endurece ao nosso toque. Mas se o espectador reflete longamente sobre a estátua, tornar-se-á consciente de sua magia; todo o prazer da vida silvestre, todas as geniais e jubilosas características das criaturas que habitam florestas e campos, parecerão ter sido misturadas e amalgamadas em uma só substância, junto com as qualidades afins da alma humana. Árvores, relva, flores, riachos da mata, gado, gamo, e o homem sem sofisticações. A essência de tudo isso foi comprimida há muito tempo, e ainda existe dentro daquela superfície marmórea sem cor do Fauno de Praxíteles.²⁰

Em que diferem Hawthorne e Faulkner a autora antecipa: Hawthorne é presa de uma nostalgia pela Idade de Ouro, quando se fazia a verdadeira arte. Faulkner se rebela com o lamento do seu fauno; não quer viver no passado idealizado, mas anseia pelo presente vivo. Entre a ambição que nutre e a grandeza do patriarca que emula, os resultados dessa emulação parecem pífios. O fauno fracassa e permanece “para sempre mudo e impotente.”²¹

Mas tudo isso é também uma impostura que a crítica não chega a perceber, pois o que Faulkner mimetiza e duplica é a impostura do próprio Hawthorne, cujo narrador é inconfiável. Praxíteles é grego, o maior escultor do século IV a.c., e a única obra sobrevivente das mãos desse artista é a estátua de mármore de Hermes carregando o Infante Dionísio. Todas as demais, inclusive as dos sátiros,

¹⁹ Sensibar (s.d.:12).

²⁰ Hawthorne (2002). Tradução da autora.

²¹ Sensibar (s.d.:12).

são cópias feitas por romanos. Desde que o narrador de Hawthorne, por inconfiável, comete essa fraude, mudam todos os enquadramentos sob os quais se analisa, em seu romance, as relações entre cópia e original, bem como o sentido da impostura faulkneriana quando usa o seu título. Na verdade são os dilemas de um projeto de renascentismo norte-americano, do qual Hawthorne e Melville seriam figuras exponenciais, ao qual se seguiria um renascentismo sulista, fundado por Poe e perseguido por Faulkner, que o levaria a dialogar com Hawthorne. Nesse projeto parece se incluir uma certa carnavalização da arte, através de operações metamórficas incessantes e quase maníacas, na trilha dos passos e da dança dionisíacos. Diante disso a compulsão imitativa de Faulkner se lê como o seu reverso, o de um rumo intelectual desde muito cedo projetado.

Vemos que em *Afternoon of a Cow*, paródia e metamorfose de *Afternoon of a Faun*, de Mallarmé, a imaginação é o pivô da história. O domínio sobre ela, a arte de conformá-la — seja a dele, seja a dos outros, atribuindo à imaginação o estatuto de um legado universal — aos próprios desígnios, é o jogo do espírito. A apropriação de obra alheia funciona como a máscara que o selvagem usa do inimigo, com vistas a incorporar seu poder; é a persona do escritor, que se constrói nesse rito de rivalidade mimética. A justaposição dos presentes a Coindreau — *Absalão, Absalão!* que acabara de escrever, e uma cópia em carbono de “A Tarde de uma Vaca” — sugere que a imaginação anda aos pares, que se favorece das parcerias, e que os parceiros não raro pertencem a esferas antípodas, do sublime e do grotesco, do alto e do baixo. Em *Absalão, Absalão!* o empreendimento conjunto de Quentin e Shreeve, obcecados com o segredo da mansão Sutpen, leva a imaginação a uma tensão máxima, paroxística, e a um produto muito próximo do sublime. A imaginação literalmente, através de uma linguagem que Maurice Blanchot qualificaria como “imagens que explodem e se confundem, em que as palavras, levadas a um perigoso grau de calor, parecem pertencer a uma língua em fusão”,²² propaga as suas chamas para o terreno de “A tarde de uma vaca”. Mallarmé permanece ao fundo, com o seu projeto de provocar “a tensão de onde nasce a ausência, a perseguição sem trégua com a qual as

²² Blanchot (1977:177).

palavras, graças ao seu valor abstrato, destroem a materialidade das coisas, depois, graças ao seu poder de evocação sensível, destroem esse valor abstrato e, finalmente, por sua mobilidade, sua capacidade de suspense, tentam se volatilizar, apagam-se elas mesmas por trás da reciprocidade de suas chamadas.”²³ A presença de Mallarmé se verá, tanto em *Absalão, Absalão!* — pela volatilidade da linguagem, pela velocidade e o ritmo com que arrasta as imagens, pelo que permanece místico, inefável — quanto na literalidade de “A Tarde de uma Vaca”, no qual Faulkner não se refreia ante a produção de um chiste, por mais enigmático que venha a parecer.

No conto, ateia-se fogo literalmente à imaginação, figurada pela vaca. Sitiada, vemos que ela nos lega produtos pouco nobres, embora de grande potência fertilizadora, como os dejetos que lança sobre o Senhor Faulkner. E não deixa de sair chamuscada, ninfa humilhada e ofendida pelas vicissitudes da tarde, ninfa por fim vencida. O Senhor Faulkner assume a conduta do fauno, cheio de energia contida e em perfeita estase. Ele é visto saltar “com aquela mesma agilidade e velocidade e palpável negligência de membros que era na verdade estupefaciente – não somente por causa do seu humor naturalmente letárgico”. A metamorfose em parte se dá porque “adquiriu seu interesse gradualmente e talvez durante um longo período de tempo de contato do seu traseiro com o animal em que se escarranchava.” O ‘Senhor’ Faulkner, sentado com as mãos nos joelhos, metamorfoseia-se ainda em *O Pensador* de Rodin. O vale, agora completamente destruído pelo fogo, é freqüentemente comparado ao Estige, ressonância talvez do ‘soneto em ix’ de Mallarmé. A atitude do personagem Faulkner sofrera, segundo o narrador, uma singular transformação com as vicissitudes daquela tarde: “com aquela quietude e gentileza refinadas que, dada a minha teoria de que a alma, mergulhada sem aviso em alguma catástrofe inesperada e medonha, aparece em suas verdadeiras cores, tem sido o verdadeiro e oculto caráter do Senhor Faulkner todos esses anos.” Refinamento e animalidade a um só tempo, pois o ‘senhor’ Faulkner banha-se com a água do cocho, utiliza o sabonete do cavalo e se envolve, após o banho, na manta da besta, o que alude à sua

²³ Blanchot (1977:69).

qualidade semi-humana, de fauno ou de centauro. Enquanto isso a vaca, escapando ao terror das chamas, é mais uma vez “livre para sonhar”. As parcerias se mantêm e nos remetem às especulações sobre a natureza do imaginário: Shreeve e Quentin (*Absalão, Absalão!*), Faulkner e Trueblood, Faulkner e cada um dos simbolistas franceses, Faulkner e os de língua inglesa, Faulkner e seus detratores, Faulkner e seu tradutor, Faulkner e Mallarmé, Faulkner e seus leitores, provêm o real daquilo que lhe falta, suprem os fatos de ficção.

Na pior das hipóteses, “A Tarde de uma Vaca” proporciona ao seu autor diversão e entretenimento, depois do extenuante esforço despendido com *Absalão, Absalão!* Na melhor das hipóteses marca a história de suas refregas com um poeta precursor, Mallarmé, a quem sem dúvida admira. Mas cuja influência, com a realização recente de um grande romance, com a fundação do condado imaginário de Yoknapatawpha, seu *Little postage stamp of a native land*²⁴, e com linguagem de sua prosa, um processo de sucessão de imagens sempre em fuga, pode descartar, não sem antes haver devolvido aos franceses, mais uma vez metamorfoseado em *Afternoon of a Cow*, o *L'Après-Midi d'un Faune*. Chegado à França, Maurice Coindreau traduz o conto para o francês sob o título de *L'Après-Midi d'une Vache* e o publica em 1947. Aquilo a que Faulkner não pode renunciar – a carnavalização dionisíaca -- se radica bem no centro de sua obra, o que testemunha a sobrevivência do fauno.

Referências bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. 1977. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- BLOTNER, Joseph. 1991. *Faulkner: a biography*. New York: Vintage Books.
- COHEN, Marcelo. 1993. In: SAAVEDRA, Guillermo. *La curiosidad impertinente*. Rosário: Beatriz Viterbo, 1993.
- EMERSON, Ralph Waldo. 1996. *Homens Representativos*. Rio de Janeiro: Imago.

²⁴ Pequenino selo postal de sua terra natal

— GIRARD, René. s.d. *Doublé Business Bound: Essays on Literature, Mimesis an Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

— HAWTHORNE, Nathaniel. 2002. *The Marble Faun*. New York: Library of America.

— SENSIBAR, Judith L. s.d. *The Origins of Faulkner's Art*. Austin: University of Texas Press.